

金沢大学歴史言語文化学系論集 言語・文学篇
第5号 2013年 31～46

JAWS (1975) の〈欲動〉論

小原文衛

1. Freud 的〈欲動〉

精神分析の領野における〈他者の概念〉は直截に無意識、しかも力動的な性格を帯びた無意識として現出した。何らかの力、駆動力、強迫的な脈動として他者は到来したのである。この脈動は意味の脈動でもあり、転移・反復強迫が「場」を再—創出するための決定的な要因でもある。そしてこの他者性は、いつも主体によって自己とのズレとして認識される（「自我は自分自身の主人などでは決してありえないし、自分の心情生活の中で起こっていることについても、依然としてごく乏しい情報しか与えられていないということ」）（『精神分析入門』235）。例えば欲動興奮として認識されるこのズレ・ギャップは、自己そのものに内在する他者性への洞察、自己同一性というユニティの不可能性という想念に直結している。だからこそ、Freud は無意識を「内なる外国」と規定する。「症状は抑圧されたものから出てきているのであり、抑圧されたものの代理人として自我の前に立っているのです。しかし抑圧されたものは自我にとっては外国、内なる外国であり、それはちょうど現実が——耳慣れない表現をお許しいただきたいのですが——外なる外国であるのと同じです。」（433）。

Freud の領野において現出した他者が自己との根本的な不一致・ズレとしてのみ把握可能である場合、そして、統一体としての自己が想定可能であるとしてその自己がつねに内部に「外国」・外部を宿している場合、ここに心迫 Drang の概念が現前化していることも見逃せない。欲動 Trieb の概念である。実は、学としての精神分析の体系内部において、この欲動こそが、一種の臍、Freud にとっては、一種の神話であったことは、一般には看過されがちなことがらではありつつも、極めて重要な事実である。Freud 自身がこう記述している。「欲動論はいわばわれわれの神話学なのです。欲動というものは神話的存在であり、途方もなく曖昧模糊としています。われわれは仕事を進めて行く上に一瞬たりとも欲動から眼を放すわけには行かないのですが、そうかといってそれを鋭く見定めているという自信は全くないのです」（『精神分析入門（続）』463）。

ただし、ある概念が「分からないこと」とその概念の重要性の高さとは全く別の問題である。「われわれは仕事を進めて行く上に一瞬たりとも欲動から眼を放すわけには行かない」と、フロイトが上に述べている通りに、である。欲動は、常に私たちがそうであると想定するところの自己と、私たちが本当にそうである自己の存在との間にある、根本的な差異を指し示している。欲動こそが、なぜに我々が常に自己を認識しそこなののか、そし

て、内部がなぜに何らかの外部の侵犯の危険にさらされるのか、ということを説明するための重要な概念装置なのである。

欲動 Trieb は本能 Instinkt とは実は相異なる概念である。様々な批判や諸事情を考慮したうえで、Trieb の訳語に instinct を選んだ英訳編者 Strachey も、下記のように違いを認めている。

The only rational thing seems to me to be to choose an obviously vague and indeterminate word and stick to it. Hence my choice of 'instinct'. The only slight complication is that in some half-dozen instances Freud himself uses the German 'Instinkt', always, perhaps, in the sense of instinct in animals. (Strachey xxv)

Freud はその経歴のある時点においては、両者の用語を混同して用いている。しかし、生物学的にプログラムされた一種のパタンとしての本能との決定的な差異として、欲動は対象の可変性を保持している。「欲動の〈対象〉とは、欲動がその目標を達成することができる対象または手段である。これは欲動にとっては非常に変動しやすいものであり、本来は欲動と結びついているものではなく、満足をもたらす上で適切なものであるために利用されるにすぎない。欲動の対象は必ずしも外的な事物ではなく、自己の身体の一部である場合もある。欲動が存在している間に経験する〈運命〉において、対象は任意に、かつ頻繁に取り替えられることがある」(「欲動とその運命」19)。さらに後で本論考が示すように、欲動と本能の間には概念的な意味でも明らかに棲み分けがあるのだ。

Freud のテキストに最初に「欲動」Trieb= drive という言葉が出てくるのは、1905 年の『性欲三論』であり、それ以降、欲動というものはいつも二元論で語られることになる。例えば初期の性欲動対自我欲動の対立。性の欲動はいつも手に負えないもの、として語られる。Freud が生きた時代において、性欲動が自己に内在する他者性として顕在化したという事実は極めて重要度が高い。というのも、Freud は時間的にも空間的にも社会自体が性の抑圧によって安定していた地点にいた、だから他者性はとりわけ性の欲動というかたちをとって現出したということが出来るからである。自我欲動は自己保存欲動と緊密な関係にはあるが、生物学的な発想でのみ語りうるものではありえない。例えば、抑圧という心的過程の発想においても、性的な願望や欲望を喚起する記憶を押さえつける力というものは自我欲動をその起源とする。夢の形成における「検閲」の作業も同様に自我欲動に関係する。このように、当初自我欲動は現実原則の代表者として、自己の道徳的な役割を担っていたが、後に超自我という心的審級を想定するようになると、かつての自我欲動のファンクションは、この超自我に帰せられることになる(この超自我は「法」を代表する審級であり、抑圧を動因づけるという意味では、「私」というものにとっても無意識にとどまるものであり、心の批判的な機能自体が他者性を帯びることにもなる)。

Freud が着想し進化させた心のモデルがつねに二項対立的緊張関係に依って立っていたということは小此木が指摘している通りである。性欲動／自我欲動（1905-1907）、リビドー（対象リビドー＋自我リビドー）／自我欲動（1911-1914）、愛／憎（1915）、リビドー／攻撃性・反復強迫（1920）、エロス／タナトス（1920-）、といった具合である（小此木 432）。そしてここで再確認すべきことが、こうした緊張関係の背後には必ず、内部と外部という二項対立、あるいは内部と外部との間にある一種の緊張関係が存する、ということである。「この生物体は、筋肉運動（逃走）によって避けることのできる刺激が存在することを認識し、この刺激は外界から来るものであることがわかるようになる。他方で、このような運動によって避けることができない刺激が存在することも認識するようになる。この種の刺激は、逃走しても恒常的に衝迫を与える性格を備えている。この刺激は内界の特徴を備えており、欲動欲求の証拠となるものである。生物体の近く物質は、筋肉運動による逃走の効果に基づいて、「外部」と「内部」を区別する基準を獲得することになる」（「欲動とその運命」15）。しかし、ここで設立する基準としての「内部」は、欲動的な刺激を源泉とする。そして、上述した通り、欲動とは本来自己との不一致・ズレを生じさせるものの謂いであり、また、ここで付加的な説明を得られた通り、それが内部である所以は、それがまったく回避不可能である、ということである。

以上のことを踏まえ、我々はこれから、映画に現出する内部と外部の関係性についての考察を深め、Freud 的な欲動の発展的な理解を試みることにするが、議論は下記の遠山の言説を経由して、ある転回を行うことになる。

追われる者に対する追う者の圧倒的な優位という不自然なバランスの悪さは、翌69年の『明日に向かって撃て!』（監督ジョージ・ロイ・ヒル）の後半にもあった。『レッド・ムーン』では一応追手がどんな奴かぐらいはわかっていたのだが、ここでは、主人公2人を追跡する男たちの姿形も声も最初から最後まではっきりしないままなのだ。この2つを合体させてさらに極限にまで推し進めたような作品が72年に登場した。それが、リチャード・マシスンが71年に発表した小説に基づくスティーブン・スピルバーグのテレビ映画『激突!』だった。乗用車を運転するセールスマンが前方を走るタンクローリーを追い抜いたばかりに、追い掛け廻されるというだけの作品だ。

誰だかわからない奴に狙われ続ける、それも最初から最後までずっと。これが60年代末期以後に登場したアメリカ映画の主題の一つだった。「追跡」が主題になってしまったのだ。アメリカ以外でもジョゼフ・ロージーの英国映画『風景の中の人影』（70）があったが。それはよく言われるように、ヴェトナムの隠喩なのかもしれない。60年代後半に連続的に起こった暗殺事件の隠喩なのかもしれない。戦地における米兵とヴェトナムとの戦闘という具体的な心象の引き写しから、自国が辿る命運について国

民が抱いたいわく言い難い不安感まで、そこには様々な色合いが含まれる。(遠山 41)

遠山の指摘通り、アメリカ映画は、正体不明の敵による追跡を主題とした作品を数々産出してきた。どこまで逃げてでも追いかけてくる、回避不可能な敵は何を意味するのであるか。遠山の言う「様々な意味合い」の一つに、Freudのいわゆる「生物体」にとって、絶対的に逃げおおせることができない相手、〈欲動〉を数え入れることはできないであろうか。つまり、アメリカ映画における絶対的に回避不可能なこれら敵・攻撃的な追跡者としての他者は、本来は内部（の外部）が外界に投影されたもの、外部に客体化されたものと想定することは不可能だろうか。本論はこの発想を土台として、映画 *JAWS* (1975) における回避不可能な追跡者としてのサメの意味合い、また作品内部で構築される内部と外部との関係性を吟味し、アレゴリカルな読解を通して、Freud 的欲動の概念的な輪郭をより鮮明化することを目標とする。

2. 映画 *JAWS*——内部と外部の神話的構築

JAWS におけるサメは最初、徹底的な外部の他者として機能する。第一の犠牲者である Chrissie が襲撃される場面においても、まず彼女は、Lemkin が指摘するように、明らかにコミューン的な雰囲気＝一つの閉域を出て、海という外部に出る。“One young woman leaves the relative safety of the fire-lit circle; she runs along the beach until she reaches the water’s edge, disrobing as she goes, abandoning the vestiges of civilization and returning to a wild state herself. ...she entered a place of known evil and the virulence there overcame her.” (Lemkin 324-25) さらに、サメの襲撃シーンにおける、海中あるいは海面における捕食という残虐な事件の進行と、浜辺に横たわる青年の姿との動と静の対比が、「海」と「陸」との間に明らかな境界を画定している。海は、“an unfriendly environment”であり、人間的な領域の外部にあるものと規定される (“the sea is a place beyond the rule of man, whose influence stops at the shoreline.” Lemkin 323)。Brode は Chrissie の殺害・捕食場面にヒッピー時代の終焉を見る。“In Chrissie’s specific death, we see the demise of the entire hippie generation, done by the fact that such a sweet, idealistic viewpoint did not take into account the horrible realities out there.” (Brode 54) この冒頭の場面においては、まず内部と外部の対立が設定され、サメは外部の力・外的な圧力の代表者として、内部としての陸地の住民に脅威を与える機能を果たしている。

物語の主な舞台となる Amity という架空の町は、“an American utopia” (Hoberman 212)、あるいは“the most peaceful and secure place” (McGowan 140) あるいは “the archetypal American coastal town” (Lemkin 322) であると指摘されている。ここは一つの理想的な閉域であり、一種何らかの安全と平和を約束する空間の表象であるという印

象を与えている。さらに、第一の襲撃場面で確立される内部と外部の差異が Amity の安全性を際立たせる結果となる。しかし、ここで重要なことは、実はこの Amity という「内部」は、海という「外部」との境界を、確実には維持することができない脆弱な空間である、ということである。サメが人を襲う。では早い話、海に入らなければよいのだ。ビーチを閉鎖して、徹底的な外部として拋棄すればよい。しかし、この物語ではそうはいかない。Vaughn 市長が、支持者の家族にそっと耳打ちして、(サメが潜むかもしれない) 海に入るように促すと、その家族は恐る恐るでも、海に入っていくしかない。それくらい、Amity にとって、海は陸地と繋がっている。ここにも「内部」と「外部」の境界の曖昧化が現出しているのである。Amity 市民にとっての「生活空間」milieu というものは、物理的な限界を超えて海という外部に接続している。Amity の「現実」(Lacan 的な意味での象徴的な現実性=reality) は海にまでその外延を拡張しており、もしくは逆に海を中心にして編成されている、ということができる。

*JAWS*を内部と外部との間にある一筋縄ではいかない関係についての一つの寓話であると捉える場合、サメは一体どのような意味作用を担うことになるのであろうか。内部に対するトラウマ的な衝撃という役割を果たしているという点においては、*JAWS*の時代的な根拠づけもあり、ヴェトナム戦争の記憶とサメの表象を関連付ける議論もある。

In the more conservative *Jaws*, the attempt to rid the waters off Amity Island of a murderous great white shark serves a double purpose. Its obvious wish fulfillment narrative of the annihilation of a murderous, devious, and implacable enemy, however, is finally less significant than its more subtle emphasis on the necessity of avoiding a dangerously obsessive reaction to the trauma of American defeat in Vietnam....we would do well to observe that *Jaws*, considered in its specific historical setting, invites rather insistently an interpretation of the shark as a representation of distinctive anxieties associated with the end of the Vietnam era. (Torry 27-32)

Torry にとって、*JAWS* の物語は、ヴェトナムのトラウマを治療するために、アメリカの集団的無意識が必要とした一種の神話構築ということになる。さらに進んで(遡及して)、Hoberman はサメとゴジラを関連付ける。

The true ancestor of the Great White, as many point out, was the Japanese monster Godzilla who emerged from Tokyo harbour, reactivated from eternal slumber by the atomic bomb. *JAWS*, too, is haunted by the idea of nuclear holocaust and a fear of retribution. The movie's release coincided with the 30th

anniversary of the Hiroshima and Nagasaki bombings, a subject of some media attention that implied no small desire for expiation. (Hoberman 217)

いわゆる New Hollywood (アメリカン・ニューシネマ) 期に続くこの映画が、ヴェトナムの惨禍、そしてそこに複合表象的に連結する戦争の記憶 (原爆) を浄化する一種のセラピーの役割を果たしていたことには確かに納得がいくが¹、我々が注目するのは物語の別の層である。Jameson は、サメについての様々な読解があることに注目した上で、次のように指摘する。

Now none of these readings can be said to be wrong or aberrant, but their very multiplicity suggests that the vocation of the symbol—the killer shark—lies less in any single message or meaning than in its very capacity to absorb and organize all of these quite distinct anxieties together. As a symbolic vehicle, the shark must be understood in terms of its essentially polysemous function rather than any particular content attributable to it by this or that spectator. Yet it is precisely this polysemousness which is profoundly ideological, insofar as it allows essentially social and historical anxieties to be folded back into apparently “natural” ones, to be both expressed and recontained in what looks like a conflict with other forms of biological existence. (Jameson 142)

我々がここで成し遂げることは、映画 *JAWS* の物語のもう一つの層を発見し、その意味作用を同定することであり、決して *JAWS* についての〈最後の言説〉・〈最後の解釈〉を提示することではない。ここでは、欲動という概念の読解に *JAWS* がアレゴリーとしてどのような効果をもたらすのかを探ることが目的なのである。¹

上記のように、物語の前半、特に“science-&-technology” (Jameson143)の代表者たる Hooper 登場以前、サメは、明らかに「未知なるもの」“the unknown”あるいは「非—知」として機能している。McGowan もこう指摘する。“In the first two attacks (of a woman swimming at night and a boy playing on a raft), we never see the shark itself, and in the third, it appears only briefly. The attacking shark is an impossible object that we can experience only as an absence in the field of visible.” (McGowan 139)。この間、この物語が行っていることは、「内部」と「外部」の区分の画定であり、その境界の神話的構築である。サメは「外部の他者」、そして、この「外部」を軸にして Amity という内部がより具体的に形成されていく。サメという「外部」を中心にして、Amity という町の組織化がより強化され、Amity は一つになる。だからこそ、Brody は、サメの話題になればなるほど、Amity に疎外される。なぜなら、彼も本来 Amity にとっては「外部」だからであ

る² (“Amity—it is the very place to which an ex-New York City cop named Brody has brought his family so that they can live somewhere safe.” Hoberman 212)。「内部」に対して、なすすべを持たないのだ。Alex 少年が第二の犠牲者になるあのビーチのシーンで、知人女性の 1 人に Brody の妻 Ellen が尋ねる。“When do I get to become an Islander?” すると女性はこう答える。“Ellen, never. You’re not born here, you’re not an Islander.”

本来、町の観光産業への経済的依存度が明らかになるについて、「海」と「陸」の境界は曖昧なものになっていくはずである。しかし、この物語はある層で、「内部」を維持し、そうして神話的に構築された内部と外部の境界を保守しようとするのである。ここから必然的に、本来「外部」である Brody も彼が忌み嫌う海（外部）へと追いやられていくのである。

では、この物語における「外部」の多重的な意味の一つを探るために、映画内部におけるサメのステイタスをさらに吟味してみよう。Hooper が登場することで、サメは生物学的な関心の対象として、Amity の〈自己〉の外部に置かれる。Hooper による Chrissie の遺体の検視場面における、彼の結論はこうであった。“Well, this is not a boat accident! It wasn’t any propeller, it wasn’t any coral reef... and it wasn’t Jack the Ripper. It was a shark.” Hooper の消去法的な言説は、まず人的な被害を否定し（船による事故、その後の漂流による遺体の損傷）、冗談か本気かは分からないが殺人鬼の所業であることを否定し、最後にサメによる仕業を挙げる。彼の登場と言説は境界の神話的構築に寄与しており、実は Amity という内部を保護する結果になる（本人は批判しているつもりでも、である）。こうして、殺人の主体は徹底的な外部としての海に置かれる。では、このホオジロザメを Hooper はどのように表現したか。間違いで捕獲されたイタチザメが無実であることが明らかになり、Ben Gardner の船で彼の遺体とホオジロザメの歯が発見された後、Vaughn 市長にビーチ閉鎖を要請する場面において、Hooper はこう話す。“What we are dealing here is a perfect engine. An eating machine. It’s really a miracle of evolution. All this machine does ... is swim and eat and make little sharks, and that’s all.” このサメは本能的なものの代表者と同定されている。こうして、海は〈本能の場所〉として、町＝陸地と分断される。*JAWS* は本能の外在化・対象化という契機を前提にして初めて成立する物語である。なるほどこの物語の深層では内部と外部が浸食しあい、中途にある境界を侵犯しあうことでサスペンスを生じてはいる。ただし、この *JAWS* という神話の成立の根幹に、内部／外部という厳然たる差異・区分化が構造的に組み込まれていることは疑いを得ない。

3. 内部と外部の境界無効化のいくつかのレヴェル——欲動概念を軸として

JAWS の物語は、陸／海・自然／人間・本能／文明という二項対立の境界を徐々に強化していく。しかし、それと同時に、物語の別の層では、この境界維持という方向性に自己破綻が生じ始めることもまた事実なのである。

実際、*JAWS* のホオジロザメは、海洋科学者としての Hooper が想定するサメのカテゴリーから徐々に逸脱していく。

まず、このサメが純粋な動物的本能というよりは、何らかの暴力性を秘めた性欲動を代表することは、最初のシーンにも暗示されている。Chrissie 襲撃のシーンが、極めてセクシュアルな意味合いを持つということは、Hoberman によってすでに指摘されていることである。

JAWS begins with one of the most blatantly eroticized murders in the history of cinema—and one which openly encourages the audience to identify with the killer. ... Above the water line, the woman jerks violently, crying “it hurts, it hurts”, as she rhythmically thrashes up and down. Meanwhile, back on the beach, her drunken would-be lover has collapsed on the sand and is moaning “I’m coming, I’m definitely coming.” (Hoberman 212)

サメの所業が、Hooper に切り裂きジャックを連想させたことにも留意すべきであろう。サメがアレゴリカルなレベルで、性的な衝動を暗示するとき、人間の側（内部）から見れば、このサメの表象可能性は〈本能的〉と呼ばれる領野からの逸脱を始める。つまり、本能からズレが生じることで、サメは内部に侵入し始めるのである（もちろん物語は、こうしたサメの内部へのスライド的な移行を、神話的な境界を構築することで、阻止しようとは試みるのであるが。例えばサメの出現をまったく手に負えないものとして、あるいは予測不可能な未知のものとして放逐する、という具合にして）。

また、Brody、Hooper、Quint が Orca 号でサメの殲滅に向かうプロットにおいて、ロープで樽を結びつけられた銚を3本も打ち込まれたサメが、依然として力を失わず、海に潜って行くのを見て、サメ狩りのプロである Quint が明らかに狼狽する場面で、Hooper は彼にこう聞く。“You ever have one do this before?” Quint はこう回答する。“No.” Lemkin は Quint の位置づけをこう解釈している。“Quint negotiates the environment of the sea from within it. He appears to be the only logical choice to battle the shark, for he fights the primitive force of the sea with a primitive force of his own.” (Lemkin 329) 本来、サメと同じ場所、海＝外部に位置づけられるはずの Quint ですら、このサメの本体を見抜くことはかなわないのである。また、最終的に Quint がサメに背を向けて浅瀬に向かって船を疾走させる場面において、サメは逆に Orca 号の追跡を始めるが、ここで、Hooper はこうつぶやく。“He’s chasin’ us. I don’t believe it.” 狂気に駆られたかのように Quint は船を全速力で走らせるが、それでもサメは追跡をやめない。この際、Brody は Hooper にこう尋ねる。“Have you ever (had) a great white do that?” Hooper はこう回答する。“No.” Quint の経験と Hooper の知識、両者によって、本作に登場するサメは、生物

学的な種としてのサメであることを否定されているのである。Quint にとっても、Hooper にとっても、このサメはサメとしては全く規格外なのである。ゆえに、このサメが代表するものは、けっして本能的なものだけに還元することはできない、と言える。むしろ、本能から逸脱するものを代表しているところに、*JAWS* のサメの本質があるのだ³。このサメはあらゆる意味で魔獣である。単なる外部として放棄できる存在ではない。サメは実は自然＝外部の側にはいない。特に観客がサメに対して感じる恐怖感は、純粹に外的な他者に対してのものではなく、むしろ自己の内部にある他者性に対する恐怖であるという可能性を生じさせる。第4の犠牲者への襲撃場面に至るまで、サメはほとんど姿を現わさない。偶然か意図的か、この演出が、映画のアレゴリカルな一貫性の確立に大変重要な役割を果たしたと言える。サメの主観映像は、我々が実はいつも対象 a としてのまなざしに見られる対象であることを開示する（“The (second) attack traumatizes us as spectators as well because it indicates our vulnerability, marking the point at which our mastery and control of the world break down.” McGowan 139）と同時に、我々がサメになりうること、我々の内部にサメが表象するものが存在することの可能性を暗示しているからである。

サメと内部との関係性についての理解を深める上では、Quint の位置づけの問題も重要な事項となる。“Like the woodcutter of the fifteenth-century European village of *Grimm's Tales*, Quint has been in the wilderness too long. He is no longer one who dwells on the land or belongs to there. ... Quint, much like the shark, must be treated on a different level.” (Lemkin 327) Lemkin の記述にあるように、Quint は現実的にはサメと同じ位置にいる。つまり、本来は外部に所属する。Quint とサメ、ここでも「内部」と「外部」の二項対立が維持しえなくなる。Quint はまるでサメのように、Amity にとっては「外部」に留まる。彼が通信をしつこく拒んだり、妨害したりすることは、Quint と Amity との一種の incommunicability を想定させる。陸との唯一のつながりである Orca 号をサメが最後に急襲して船を傾かせ、Brody の目の前で Quint を噛み殺して海に引きずり込むシーンは、そもそも、Quint とサメがやはり同じ領域の住人であり、結果的には Quint は本来いるべきところに回帰しただけだということを思い知らせる。考え直してみれば、最初から、Quint はサメが有利にことを運べるように協力している節がある。第一に、先に言及した通信手段の切断。第二に船を暴走させて破壊。第三に Hooper をケージに入れて海へ潜らせている。Hooper がいなくなることで、さらに自分が死んでいなくなることで、最も頼りない Brody だけが残ることになり、サメにとっては圧倒的に有利な条件が揃ったことになるのである。実は Quint の存在により、のっけから Amity はその内部に外部を宿していたことになる。Quint は、Amity という共同体内部において、コミュニケーション不可能な他者、あるいは喧騒を打ち消す雑音として登場する（会議の場面を参照）。つまり、共同体内部の一種の「ひび」として顕在化する。また Quint は、この映

面に登場するトリオにおいて、イド的な役割を演じており、人間の野性を代表する存在だと言える。これは同時に Quint の本能的なもの＝外部への近さを含意するが、本来、Quint がサメと同じ場所にいることが分かって初めて確認されるべき事実なのである⁴。さらに、「外部と内部」の境界は、Quint が食われ、サメと共に海底へと沈んでいく場面において象徴的なかたちで無効化される。ここでも内部と外部を隔てる壁は破れ、「外部の他者」としてのサメが実は、我々の「内部」にあるものを代表しているのだということが明らかになる。こうして、*JAWS* は回りくどい方法を使って、サメによって暗示される一見は本能的に映るもの＝外部が我々にとっていかに内在的なのかを理解させるのである。

ここまでの考察によって、サメと純粋な本能との間にはある一定の距離があること、さらに、海／陸地、外部／内部あるいは本能／文化の境界を脱構築する位置にあることが確認されたが、ここで我々はようやくこの *JAWS* という物語が Freud の欲動論とどのように接続するのかという問題を吟味することができる。

4. *JAWS* の〈欲動〉理論

*JAWS*において、自己は本来内部にあるものを外部に放逐して、内部／外部の境界を神話的に構築しようとする。そのために、本来内部にあるはずの本能的なものが徹底的な外部として表象され、機能する。サメ対人間という二項対立が維持されることで、その本能的なものは外部に客体化され、主体はそれとの共犯関係から解放される。*JAWS*がそのクライマックスに何らかのカタルシスを用意した比較的直線的な自然／悪対人間／善の戦いを軸にした物語として展開するのはこの二項対立をまず自明なこととして扱っているからなのであろう。

ただし、この本能的なものは、特に〈内部の外部〉としての Quint とサメを一つの通道として、Amity という内部と海という外部の境界を無効化する方向に働く。サメは物語の表層においてそうであるような徹底的な外部ではありえない。物語の深層に向かうにつれて、そのことが明らかになる。

上述のように、Quint とサメは自然／文化・海／陸地の境界のどちらにも属し、どちらにも属さない、宙ぶらりんの存在である。一種の中間領域として両者は機能している。特にサメのこのような両義性が本能的なものからズレていく時に、Freud 的〈欲動〉との間に一種のオーヴァーラップが生じる。Freud は彼が想定する〈欲動〉について以下のような議論をしている。

次に心的な生を〈生物学的な観点〉から考察してみると、〈欲動〉は精神的なものと身体的なものの境界概念と考えられる。これは体内から発して精神に到達する刺激の心的代表であり、精神的なものが身体的なものと結びついているために、精神的なものに要求される仕事の大きさの尺度とみられる。(強調筆者、「欲動とその運命」18)

さらに本来身体から発して精神において表象される「欲動」による「危険」とそこから結果する恐怖症の関連については以下の記述がある。

またさらに、一つの興味深い観点が注意される。すなわち、防衛機制の活用によって、欲動による危険が外界に投影されたということである。自我は、不安が発展する危険が欲動から来るのではなく、外界の近くから迫ってくるようにふるまい、そしてこの外部の危険に対して恐怖症的な回避という一種の逃避で応ずることができる。（「無意識について」100）

本来「内部」から発したはずの欲動は、自我の防衛機制を通して、外界に客体化され、恐怖の対象を創出する（＝恐怖の対象となる）。JAWSにおけるサメは、まさにこの客体化された欲動の役割を果たしているのである。そして、このサメを通道として、内部と外部が浸透しあい、当初未知の外部に向けられていたはずの恐怖は、物語の深層において、内部にある外部、あるいは、内部に前提される他者性が生み出す恐怖へと回帰するのである。また、前述のように、サメは自然と人間の境界にあって、両者の差異を無効化する役割を果たしていたが、これはむしろ、Lacanian な用語を使用したほうが、説明が容易であろう。サメは、そのトラウマ的な意味合いからしても、本来は現実界（リアル）の領域に放逐されるべきものであるが、同時に象徴的なもの（リアリティ）内部に包摂される可能性を保持する。ここからアナロジー的に理解が可能なことは、JAWSにおいて、サメとして具現化した欲動は外部（本能の領域）ではなく、むしろ内部（人間の領域）にある、ということである。ここで想起されることは、サメが人間界に現れる際には、必ず何らかの指標が存在したということだ。サメに引っ張られて筏と化した木製の船着き場の破片、河口に向かうサメの鰭、そして、Quint によって打ち込まれた黄色い樽。水面上のこれらシグナルが、可視的な領域において、サメの行動を換喩的に表現していたのだ（シニフィアン）。ここで、欲動についての Freud の次の記述が想起される。

私は実際、意識と無意識の対立は、欲動には適用されないと考える。欲動は、意識の対象とはなりえない。ただ欲動をあらわしているところの表象だけが、意識の対象となりうるのである。けれども欲動は、無意識のうちにあっても、表象によってあらわされるしかない。欲動が表象に付着するか、あるいは一つの感情状態としてあらわされるかしなければ、欲動についてはなにも知ることができないであろう。（「無意識について」95）

欲動興奮が表象としてのみ認識され、それ以外では何でもありえないということは、一方に表象される欲動があり、また一方に表象されない欲動がある、という「あれか・これか」

の問題には還元されえない。代理表象されたものだけが欲動なのである。逆に、代理表象されないものは欲動でも何でもないのである。つまり、欲動は必ず表象のレベルにおいて議論されるものなのであり、それが置かれるべき領域はやはりシニフィアンのレベルなのであるということを忘れてはならない。欲動 *Trieb* と本能 *Instinkt* の違いは実はこちらにあるのだ。⁵

本能という直接性に支配された領域（欲求、生殖、生存など）から、欲動は距離を保つ。欲動からさらに離れ、直接的な対象から遊離するところに本来の欲望 *Wunsch* がある。Lacan は欲望についてこの述べる。「幻想が欲望の支えです。対象は欲望の支えではありません。主体は、たえず複雑さを増してゆくシニフィアンの集合との関係で欲望するものとして自らを支えています」（ラカン 245）。さらに Laplanche と Pontalis はこう書く。「欲望は、欲求と要求の間の隔りから生れる。欲望は欲求に還元されない。なぜなら欲望は、原則的には主体から独立した対象とは関係なく、幻想に関係するのだから」（ラプランシュ／ポンタリス 475）。

欲望の町。ツーリズムと自然のダブルバインドに苛まれる *Amity* という煉獄は、最終的にビーチを閉鎖しないことで、生命から遠心的にかい離した欲望の空間、欲望の町と言うことができる。

本能の海。外部に客観化された直接性、それが本能の海だと言える。

欲動としてのサメ。そして、この二つの領域の境界にあって、両者の差異を無効化しにかかるサメは、確実に欲動の役割を果たしているのである。

映画 *JAWS* は、欲動にまつわる〈境界の物語〉を内部に宿したアメリカの神話である。

最後に、外部を外部として保存・維持できないがために生じる、一種のパラノイア的な不安がここでアレゴライズされているアメリカ特有の不安の在り方なのかもしれない、ということも付記しておく⁶。

Spielberg は、自然と文明の間にある根本的なディスコミュニケーション⁷を描こうとしながら、サメを追ううちに、結局はこの二項の境界の曖昧化を生みだし、自らが属する文化あるいは集団的な無意識に固有の他者への態度をアレゴライズする結果となった。つまり、外部あるいは外敵を想定して内部の安定性を図ろうとする自己が、その他者と自己の境界を無効化する強力な中間項、例えば欲動によって自己の他者性、あるいは自己の内部にある他者性に遭遇する、という特別な自己と他者の関係性である。

Notes

1. ただし、アメリカにとってのベトナム戦争と自我にとっての欲動が、ともにトラウマ的

な衝撃力をもつという点では、本論は Torry と Hoberman の解釈と軸を一つにしているといえる。ここでは、サメを〈現実的なもの・現実界 the Real〉に位置づける可能性も暗示されるが、例えば、Quint の *Indianapolis* の語りに注目する（このシークエンスは原作には含まれない点も重要である）。Quint が *Indianapolis* 号についての語りを終了すると、直ちにサメが「回帰」する。Orca 号の船腹をノックし、ひびを生じさせる。Quint はストーリーテラーの役割を引き受けて、トラウマ的な場面について物語るが、この語りは本来言語化されない現実的なトラウマを囲い込む言説であり、それゆえに、私たちの現実性そのものに穴を穿つ語りであるといえる。Quint の語りのあと、直ちにこれまたトラウマとしてのサメが登場し、何らかのひびを生じさせるという事態は、私たちにごく一般的な迷信についての一つの解釈を与えてくれる。つまり、幽霊の話をする、幽霊が寄ってくるので、あまりそういう怖い話はしないほうがよい、という迷信である。幽霊とはかなりの確実で現実化＝象徴化されない現実的なトラウマのことである。こうしたトラウマについて語ることは、言説の内部に穴を穿つこと、あるいは現実の内部に穴を生じさせることに等しい。ゆえに、怪談は私たちの現実「ひび」を生じさせる可能性をもっており、それが、「幽霊が寄ってくる」という隠喩的な物言いによって表象されているわけである。Quint が語る *Indianapolis* 号の惨劇はアメリカという現実の内部でトラウマ的な穴として現出する現実界であり、一面においては、サメと同じ側にあるといえる。ただし、欲動を全的に現実界に位置づけることには、幾分問題があることを先に示しておく必要がある。

2. なぜに最終的に Brody がサメを倒すのか、という点。彼は前述したように、本来は島の人間ではなく、「Amity」に体内化された、未消化な「外部」である。さらに Quint や Hooper とは異なる「外部」でもある。Quint と Hooper は前述した通り、本来はサメと同じ領域に所属する「外部」である。Quint とサメは「ある共同体のトラウマ」を代表するという点で一つであり、Hooper はその Quint と同様、サメというトラウマを共有している。Ellen が彼に“My husband tells me you’re in sharks.”と述べる通り、Hooper は本来、一種の Faust 的人物である。だからこそ、知とテクノロジーの代表者としての Hooper は、① Ben Gardner の船で見つけたサメの歯（知識）を驚いて落としてしまう。サメの歯は本来、サメを現実性の内部に登録する一つの記号なのに、である。② ケージに入ってから最後の戦いにおいても、サメの攻撃を受けて武器（テクノロジー）を落としてしまう。象徴界を代表する Hooper はこうして、リアル＝サメの不意打ち（チューケー）にはその近代的な恩恵をもってしてもなすすべを持たない。これは同時に Hooper が代表する近代的な知＝あるいはコギトが徹底的に現実界を取り逃がしてしまうことをも同時に表象している。Brody はこの2つの登場人物によって提示される外部とはまったく別の次元の「外部」の代表者である。彼の「サメを倒す権利」は、こうした事情から生じているのかもしれない。さらに、実は Brody も海に関連するトラウマを共有している。彼には溺れた経験があり、水に対す

る恐怖症を持っているのだ。この事実は、筆者も含めて多くの論者によってその重要性を看過されていたが、本論考の着想に深く関連しているクラスにおいて(2012 年前期「米英メディア文化論」)、金沢大学人間社会学域国際学類学生笹田絵美氏によって指摘された。海に対する何らかのトラウマを中心にして構造化される共同体としての Orca 号の空間 (Quint/Brody/Hooper) については次回の論考の課題としたい。

3. 終盤のサメによる反撃・追跡はむしろ復讐への執念のようなものを観客に感知させる。本来自然にある者のこうした本能的なものからのズレは、*JAWS*の垂流的な映画 *Orca* (1977 年、Michael Anderson 監督) において、連れ合い mate と子供の死の原因となった漁師を復讐心に燃えて追跡するシャチの形象において、幾何学的に、あるいは誇張的に再現されることになる。さらに第4作(?) *JAWS: The Revenge* (1987 年、Joseph Sargent 監督) ではタイトル通り、サメによる Brody への復讐と Ellen によるサメへの復讐の応酬が描かれ、本能からの逸脱がほぼ滑稽なくらいに拡大解釈されている。
4. Torry は Quint のサメ狩りへの情熱を分析して、以下のように記述する。“As is clarified by his tale, Quint’s *obsessive* career as a shark hunter has its psychological motivation in the three days he spent, along with several hundred of his shipmates, in the waters of the Pacific Ocean following the sinking of the *Indianapolis*...Quint’s life has been spent in the attempt to reenact and in reenacting, to surmount through reversal the three days of sharks attacks that claimed the majority of his comrades..” (強調筆者、Torry 33) また、Quirke も以下のような指摘をしている。“Quint drinks in the daytime, has no friends, cannot cope with relationships. Even the silent assistant that stoops around after him on land, seen in the schoolhouse and back at the shack, is not so much an employee as that dog a lonely man keeps. Where is everybody? And why does his house have walls made of teeth? The number of jaw bones! It’s a repetition-compulsion-never finding the satisfaction he longs for he is compelled to try and try again. Now we realize who Quint’s been fishing for. All his friends” (Quirk 72) ここで、Freud が欲動の根本的な性質（これが反復そのものへの衝動としての死の欲動へとつながる）について以下の記述をしていることを想起したい。「心の無意識のうちには、欲動活動から発する反復強迫の支配が認められる。これはおそらく諸欲動それ自身のもっとも奥深い性質に依存するものであって、快感原則を超越してしまうほどに強いもので、心的生活の若干の面にデモーニッシュな性格を与えるものである。」(「無気味なもの」344) Quint は、欲動の反復強迫的な性質とそこから帰結する死の欲動の代表者として描かれることで、欲動の一般的な代表者としてのサメと極めて近い位置にあることがここでも確かめられる。
5. 欲動は現実界の側にあるのか、象徴界の側にあるのか。丸山の著作には以下の表現がある。
「そして表層的意識・深層意識の総称であるコトバと共起的な〈意識〉は、全体として

〈a-conscient〉とも呼ぶべき無構造の〈欲動〉に対立する。」(丸山 70) また、明らかに欲動を指して、「この連続的なカオス、不可知な他者」(同) という表現を使用する。ここで想定されている〈カオス〉が Lacan 的な現実界に近いものと考えるのであれば、Brousse の欲動に関する次の議論はその対極にある。“Now what is the relationship between drive and need? Drive is defined in terms of the signifier or combinatory of signifiers. It has nothing to do with biological sexual difference.” (Brousse 104) また、Brousse は、欲動を“Social”の側に位置付け、“Biological”の側にある欲求 need に対置させる (同)。JAWS が提示する欲動の理論はこれらの解釈が提示する二極の間にあるが、サメがいわば内部から現実界への開口部の役割を果たすことは指摘しておくべきであろう。

6. Torry は、ヴェトナム戦争というトラウマの、JAWS のサメが惹起する恐怖との関連について述べながら、以下のような指摘をしている。

Indeed, the shark's most dramatic attribute is arguably not its size or single-minded capacity for destruction but the fact that it is so difficult to locate. If one of the most common features of conflict in Vietnam was the uncertainty of the enemy's location, of where the next sudden attack would occur at the margins of islands like cities and fire bases, the shark, until finally sought out and destroyed deep within its territory, is equally unlocatable. It strikes and disappears, then strikes again, elsewhere. (Torry 33)

ここで Torry が指摘する、敵の把握不可能性は、Freud の言う、欲動の「恒常的な」性質ともパラレルな関係があるのではないか。「これに対して欲動は瞬間的な衝撃力のように機能することはなく、恒常的な力として機能するものである。これは外部からではなく、身体の内側から襲うものであり、逃走することはできない。」(強調 Freud、「欲動とその運命」14) サメの予測不可能性と欲動の回避不可能性とは、密接に関連しあっている。確かにサメは、物語のある層において、ジャングルで神出鬼没に攻撃してくる敵兵の隠喩となるが、恒常的であるがゆえに、自我がつねにその危険にさらされる欲動をもやはり代表するというのが本論の見解である。

7. 本来恐怖を喚起する他者が娯楽空間を構築するためには、主体と他者の間には根本的なディスコミュニケーションがなくてはならない。つまり、主体は他者を自己にとっての完全な外部・無縁な物と捉えている必要がある。そうでなければ、相互主観的な空間が現出して、最終的には他者を外部として無視することが不可能になり、現実界への放逐も不可能になってしまう。そこに一種のコミュニケーション・理解が現出するかぎり、欲動は内部の他者にとどまり、抑圧されたものとして必ず回帰することになるのである。

Works Cited

- 『ジョーズ』(Universal Studios, 1975 年. DVD: 『ジョーズ 25 周年コレクターズ・エディション』ソニー・ピクチャーズエンタテインメント, 2000 年)
- 小此木啓吾. 「解題及びメタサイコロジー解説」(『フロイト著作集 6』所収, 人文書院, 1970 年)
- 遠山純生. 「愛と追憶の 30 年——60 年代末期以後の〈ハリウッド〉」(『現代思想 6 月臨時増刊 総特集——ハリウッド』所収, 2003 年)
- ジクムント・フロイト. (1915) 「欲動とその運命」(中山元訳『自我論集』所収, 筑摩書房, 1996 年)
- . (1915) 「無意識について」(井村恒郎訳『フロイト著作集 6』所収, 人文書院, 1970 年)
- . (1919) 「無気味なもの」(高橋義孝訳『フロイト著作集 3』所収, 人文書院, 1969 年)
- . (1933) 『精神分析入門 (続)』(懸田克躬・高橋義孝訳『フロイト著作集 1』所収, 人文書院, 1971 年)
- 丸山圭三郎. 『欲動』. 弘文堂, 1989 年.
- ジャック・ラカン. 『精神分析の四基本概念』(小出浩之・新宮一成他訳, 岩波書店, 2000 年)
- ラブランシュ, J/ポンタリス, J.-B. 『精神分析用語辞典』(村上仁他訳, みすず書房, 1977 年)
- Brode, Douglas. *The Films of Steven Spielberg*. New York: Carol Publishing Group, 1995.
- Brousse, Marie-Hélène. “The Drive.” In Richard Feldstein, Bruce Fink, and Maire Jaanus, ed. *Reading Seminar XI—Lacan’s Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Albany: State University of New York Press, 1995.
- Hoberman, J. “Nashville Contra Jaws: Or ‘The Imagination of Disaster’ Revisited.” In Thomas Elsaesser, etc. ed. *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- Jameson, Frederic. “Reification and Utopia in Mass Culture,” *Social Text* 1 (1979).
- Lemkin, Jonathan. “Archetypal Landscapes and Jaws.” In Barry Keith Grant and Christopher Sharret, ed. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004.
- McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. New York: State University of New York Press, 2007.
- Quirk, Antonia. *JAWS*. London: Palgrave Macmillan, 2008
- Torry, Robert. “Therapeutic Narrative: The Wild Bunch, Jaws, and Vietnam.” *The Velvet Light Trap* 31 (1993).